

S'embarrasser de l'objet

Émilie Charlet

Lorsque François Dagognet s'empare philosophiquement de l'objet pour en faire son éloge à la fin des années 1980[1], il introduit son propos en soulignant le peu d'intérêt que ce dernier a suscité chez les penseurs, toujours trop méfiants vis-à-vis de ce qui ne serait – au mieux – qu'un artefact défini par son utilité, -au pire- qu'un instrument d'aliénation de l'homme par l'homme[2].

Se pencher sur l'objet, c'est assurément l'inscrire dans une histoire contemporaine où il acquiert une valeur et une puissance jamais égalées : il est là, toujours, débordant de nos armoires, s'immisçant dans nos rêves, allant jusqu'à contrôler nos désirs. L'objet est clairement la marque de notre contemporanéité définie par la découverte d'une nouvelle entité difficilement saisissable, elle : la masse. En s'inscrivant dans un espace comme jamais élargi, les deux grandes guerres qui ont ponctué le XXème siècle ont fait entrer le monde dans les consciences de chacun et fait de l'homme un individu parmi d'autres, parmi des millions d'autres : c'est en partant de ces bouleversements historiques, économiques et sociaux que Jean-Luc Mattéoli définit l'usage et le fonctionnement de l'objet dans de nouvelles pratiques scéniques[3], apparues dans les années 1970 en France et directement issues de la société de consommation qui se met progressivement en place au lendemain de la seconde guerre mondiale. À partir des années 1950, le modèle de développement économique occidental lie alors de manière inextricable la masse et l'objet autour d'un troisième terme, celui de « culture » : des objets qui se comptent désormais par milliers répondent aux besoins d'un ensemble indéterminé mais toujours plus nombreux d'individus ayant les moyens de les acquérir, de s'en faire les propriétaires. L'objet reproductible à l'infini et devenu marque à part entière d'une génération se trouve être l'un des aspects de la culture dite de masse.
L'objet remplit l'espace, comble les interstices, se déclinant en diverses catégories : tantôt

---

1 François Dagognet, *Eloge de l'objet, pour une philosophie de la marchandise*, J. Vrin, Paris, 1989.

2 Dans l'introduction d'*Eloge de l'objet, Op. cit*., François Dagognet affirme concevoir cet ouvrage comme une réponse à la réflexion menée par Jean Baudrillard sur la société de consommation et le statut qu'y occupe l'objet dans *Le Système des objets*, Gallimard, Paris, 1970 [1968]. François Dagognet commence ainsi par rappeler que « l'objet n'émerge [dans le champ de la philosophie] que tardivement et de façon douteuse. Le philosophe n'est que trop porté à l'oublier ou à le dédaigner. » *Op. cit*. p.11. Dans le premier chapitre « Essai de définitions », il précise encore : « Souvent [la métaphysique] nous a détourné des « choses » […] Elle les tient pour de faible consistance et plus encore « les objets », utiles assurément, mais définis alors par leur seule ustensilité. », *Op. cit*., p.19.

3 Jean Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, PUR, 2011 et notamment sur cette question du rapport entre l'objet et la masse, le premier chapitre : « Histoire et géographie de l'objet pauvre » pp.13-60.
Voir également, Michel Laubu et Jean-Luc Mattéoli , «L'esprit de peu se rit - un jeu…», *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026

ustensile, tantôt jouet, bricole ou gadget, l'objet peuple le monde si bien qu'il convient plutôt d'employer le pluriel devant la multiplicité des réalités qu'il recouvre. Les objets donc, sont tout autant la face visible du développement d'un système économique facilement identifiable que le reflet de l'évolution des sociétés et des mentalités dans le temps. Faits de culture, les objets renseignent avant tout sur l'homme qui les a imaginés, conçus, fabriqués, utilisés, abandonnés et donnent à comprendre comment s'élabore une pensée dans la matière :

> « N'importe quel objet, même le plus ordinaire, enferme de l'ingéniosité, des choix, une culture. Mieux vaut donc chercher l'humain dans cette direction et éviter justement l'impasse de la subjectivité qui ne mène nulle part.»[4]

L'exposition « Des Jouets et des Hommes » qui s'est tenue très récemment au Grand Palais[5] prend acte, dans son titre même et par la référence aux réflexions de Roger Caillois[6] qu'il contient, de cet indissoluble lien entre ce qui définit l'humanité et ce par quoi celle-ci se donne matériellement, physiquement et « *manipulablement* » à voir.

En se dotant du statut d'outil de connaissance, l'objet acquiert une dignité scientifique nouvelle parce qu'il est aussi *autre chose* qu'une chose, constat auquel aboutit Roland Barthes en affirmant qu' « *il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet* »[7]. Un sens qui déborde, un sens qui outrepasse les limites qu'on lui assigne : son usage, sa fonction, son utilité. L'objet contient plus, parce qu'il est le signe d'un monde[8], d'une époque, élément d'un tout qui le dépasse et dont il porte la trace. En faisant de l'objet un support de réflexion privilégié, la recherche contemporaine a multiplié les approches et engagé le croisement des disciplines, proposant depuis quelques années déjà plusieurs vastes études[9].

Le présent dossier s'est attaché à poursuivre la réflexion en envisageant l'objet non pas pour lui-même mais en tant qu'il s'inscrit dans un espace singulier et déjà signifiant : celui de la scène. Bien que sautant aux yeux, *l'ob-jet*, dès lors qu'il est en scène, contient le paradoxe d'être à la fois ce que l'on identifie d'emblée et ce qui reste marqué par le sceau de l'*inévidence*[10] : familier *et* étranger, il pose la question de son usage et de sa caractérisation de manière nouvelle, ou plutôt déplacée par le biais de la scène.

Invitant à construire des ponts entre les pratiques, ce présent dossier propose un chemin à travers champs : depuis la scène jusqu'au musée, depuis les arts jusqu'aux sciences, l'objet, parce qu'il est ce que nous avons *entre nous*, invite au dialogue et semble échapper à la stabilité rassurante de la définition. La réalité protéiforme des arts de la scène, d'hier et d'aujourd'hui, engage en effet une méthodologie particulière qui est celle du lien à observer entre les pratiques, entre les périodes, entre les esthétiques. Entreprise risquée certes, mais qui

---

4 François Dagognet, *Eloge de l'objet, Op. cit.*, p.12.

5 « Des Jouets et des Hommes », Exposition au Grand Palais, Galeries nationales, Paris du 14 septembre 2011 au 23 janvier 2012.

6 Roger Caillois, Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige, Gallimard, Paris, 1958.

7 Roland Barthes*, L'Aventure sémiologique,* Éditions du Seuil, Paris, 1985, p.252.

8 cf. ce qu'en dit Roland Barthes in « Sémiologie de l'Objet », *L'Aventure sémiologique, Op. cit.,* pp.249-275.

9 À ce titre, nous citerons deux publications récentes portant sur l'objet : « L'objet mis en signe », sous la direction de Noémie Hosoi, Images Re-vues [En ligne], 4/ 2007, consulté le 7 janvier 2012. URL : http://imagesrevues.revues.org/84 ; *Profils d'objets : approches d'anthropologues et d'archéologues*, sous la direction de Fabienne Watteau ; avec la collaboration de Catherine Perlès et Philippe Soulier, Paris, De Boccard, 2011.

10 Le terme est employé et explicité dans l'article de Claire Corniquet et Marion Rhéty, «L'« objet vrai ». Précis des objets dans le théâtre d'objets d'Agnès Limbos, à partir de Troubles.», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, mémoire, identité, mis à jour le : 28/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2077

a permis de voir apparaître, parfois contre toute attente, des enjeux communs que nous esquisserons ici. Plutôt que de présenter le dossier article par article, cette introduction se propose ainsi de mettre en lumière de possibles affinités : entretiens et articles se font la conversation et seront présentés en note de bas de page, invitant le lecteur à cheminer et à inventer son propre parcours. Puisse ce dernier être sinueux et multiple, surprenant et questionnant, riche en trouvailles et en découvertes !

Dans le monde et sur la scène

Lorsqu'il quitte l'espace foisonnant du monde pour entrer sur celui, nu, de la scène, l'objet garde avec lui l'empreinte du monde dans lequel et pour lequel il est né. La marque indélébile qu'il amène avec lui – objet mondain, objet du siècle – se trouve alors au cœur de processus de création divers qui font de lui, tantôt le document authentique d'un état du monde passé et que la scène a pour but d'explorer[11], tantôt le moyen de reconstruire sur la scène même, un monde décalé, où l'objet se trouve littéralement détourné de sa définition première[12]. La scène se comprend ainsi comme le lieu d'une confrontation entre passé et présent, entre usage commun et usage détourné, entre manipulation quotidienne et manipulation extraordinaire. L'usage de l'objet en scène se construit en ce sens dans le rapport qu'un praticien engage vis-à-vis de ce qui n'est pas lui et qu'il peut pourtant saisir et s'approprier.

L'objet définit la scène comme aire de jeu, espace dans lequel des corps – vivants ou inertes, animés ou inanimés – occupent une place et rendent possibles des instants de dialogue, de rencontre, de conflit. En cela, les pratiques, qu'elles relèvent du cirque, de la danse, du théâtre ou de formes caractérisées par la transversalité des disciplines artistiques, ont en commun de prendre l'objet comme la pierre de touche de la définition du « spectacle vivant ».

Spectacle ? L'objet force l'invention, crée du dispositif, engendre une dramaturgie, supporte la narration, produit une situation. Spectacle vivant ? L'objet en scène donne à voir la frontière si peu saisissable entre la vie et tout ce qui n'en fait pas ou plus partie : en créant le trouble, l'objet en scène *déborde* là encore, dépassant les catégories grâce auxquelles les hommes se forgent des certitudes comme autant d'outils pour *com-prendre* le monde.
C'est bien ce débordement qu'il s'agira ici, non pas de contenir, mais de donner à voir dans toute la fécondité de son déploiement.

L'objet : un concept-limite, un concept de la limite

Qu'est-ce qu'un objet, sinon une forme clairement délimitée par des contours, saisissable par la main, ou du moins par la pensée ? Ce sont les limites corporelles, physiques de l'objet qui tiennent lieu de définition première et c'est justement parce qu'il recouvre une forme circonscrite que l'objet peut se colorer bien souvent, d'un sens abstrait : de l'objet aimé à l'objet d'une discussion, n'est-il pas toujours question de ce *quelque chose d'absolument unique et défini, identifiable et dont on peut justement, dire quelque chose* ? L'objet est fini et c'est par ce biais-là qu'il affecte d'abord notre perception.

Les pratiques scéniques, celles que l'on regroupe sous l'expression « spectacle vivant » ne cessent d'interroger cette définition première : alors qu'il est un corps occupant un

---

[11] Dans cette perspective, nous renvoyons notre lecteur à l'article de Julie Sermon «Pièces à conviction ? Dialectiques de l'objet mémoriel dans *Will you ever be happy again ?* (2008), de Sanja Mitrovic.», Agôn [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, mémoire, identité, mis à jour le : 19/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1972

[12] A titre d'exemple, l'emploi des objets quotidiens dans la pratique de Michel Laubu ou de Christian Carrignon s'inscrit dans cette perspective du détournement d'objets.

espace, l'objet présent sur scène refuse ses propres limites. Il est une insaisissable forme à l'image du vêtement-filet que revêt Agamemnon dans la tragédie éponyme d'Eschyle, forme infinie que les personnages tragiques ne parviennent pas à nommer[13]. Seconde peau vivante mais mortifère pour le personnage, l'objet « tunique » est marqué par l'hybridité. En redoublant les contours naturels du corps, l'objet brouille les frontières visibles entre l'inerte et le vivant et engendre de possibles métamorphoses. Couvrant la chair, l'objet peut se faire aussi emballage, à l'image des expérimentations esthétiques de Tadeusz Kantor où le caractère informe de l'enveloppe prosaïquement plastique transforme le corps de l'acteur en masse aux contours floues. En brouillant les frontières entre l'informe et la forme humaine, Kantor tente de modifier notre regard sur les êtres et sur les choses : on peine ainsi à reconnaître sous ce « *quelque chose d'enveloppé, d'emballé* », ce « *baluchon* » informe, l'héroïque Ulysse à la grandeur vénérée[14].

En interrogeant les frontières entre l'objet et la forme, les pratiques scéniques questionnent aussi la façon dont se construit la perception humaine et le rôle qu'y joue l'imagination. L'objet en scène crée le trouble dans la perception, entraînant moins une adhésion immédiate à ce qui est montré qu'une brèche dans laquelle l'imagination du spectateur peut s'engouffrer. En partant de la situation engendrée par la présence de deux acteurs et d'un bras mécanique articulé issu de l'industrie automobile, Aurélien Bory propose dans un spectacle intitulé justement *Sans Objet* de parcourir les mécanismes de perception par lesquels les hommes construisent et interprètent les formes :

> « Il faut créer un trouble dans la perception qui entraîne des associations d'idées. C'est cette poésie des associations qui m'intéresse car elle implique profondément la capacité d'imagination de celui qui regarde. La première scène de Sans objet raconte aussi quelque part, dans cette danse de l'objet, cette naissance de la forme»[15]

Etant « sans objet », le spectacle d'Aurélien Bory se propose de parcourir la ligne continue de définition de ce que pourrait être un objet : depuis la bâche informe, infra-objet *a priori* insignifiant et sans grâce jusqu'à la machine robotisée aux mouvements dangereusement semblables aux nôtres, le spectacle interroge notre capacité à projeter de l'humain dans des formes inertes. L'objet en scène, de manière générale, est multiple parce qu'il donne à voir nos mécanismes de représentation et notre inéluctable besoin de mettre à distance le réel dans des formes circonscrites et manipulables : la marionnette, « objet intermédiaire »[16] par excellence entre le monde des choses et celui des hommes, est dans cette perspective un objet spectaculaire de prédilection en ce qu'elle déploie une pensée de l'à-côté mais non de l'à peu près. Fondée sur la projection dans un élément inerte de propriétés humaines, le spectacle qu'elle offre se présente bien comme une tentative de pouvoir penser le monde dans sa totalité, c'est-à-dire en donnant à voir, sans l'amoindrir, le dialogue d'une conscience avec le monde qui l'entoure.[17] Quel que soit le degré de manipulation qui la

---

13 cf. Anne-Sophie Noel « L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle », *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 : l'Objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral, mis à jour le : 23/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054

14 cf. Maja Saraczyńska, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agôn* [en ligne],Dossiers, N°4 : L'Objet, L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation », mis à jour le : 27/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060

15 Aurélien Bory, « Sans Objet», entretien réalisé par Lise Lenne, *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 :L'Objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le 23/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1944

16 Expression empruntée à Annie Gilles, *Le jeu de la marionnette : l'objet intermédiaire et son métathéâtre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987.

17 Cf. Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 19/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936

définit, la marionnette reste toujours un moyen pour l'homme de se ressaisir du monde ou plutôt de parler d'un monde *à sa mesure*.

L'objet en scène, qu'il soit animé comme un personnage ou qu'il échappe à toute forme de manipulation, reste un support de questionnement parce qu'il est indubitablement en relation avec le sujet : celui qui le manipule activement certes, mais aussi celui qui le manipule par la pensée, autrement dit celui qui le perçoit et en dégage un sens. Tenter de définir l'objet en scène, c'est donc accorder autant d'importance à cette chose posée sur un plateau de jeu qu'au dispositif spectaculaire dans lequel il s'inscrit. L'objet est ainsi la forme posée devant soi et il n'est pas d'objet sans un œil pour le percevoir, comme le rappelle le biologiste Damien Schoëvaërt-Brossault :

> « J'aurais tendance à dire que la forme n'existe pas en dehors du vivant […] Le vivant, lui, définit des contours et donc invente la forme séparée du tout. Le contour n'a pas d'existence physique, on s'en rend compte lorsqu'on observe au microscope. En augmentant le grossissement, le bord d'un objet même très lisse, paraît de plus en plus déchiqueté, le vide occupe un volume toujours plus grand au sein de la masse, à la limite, l'objet se réduit à une nuée d'atomes. »[18]

Les pratiques scéniques, parce qu'elles sont justement fondées sur le jeu des regards, réfléchissent le processus même de la perception et la capacité de l'œil à délimiter, à détourer la forme, à détacher d'un tout désordonné une forme que l'on reconnaît : en interrogeant ce principe de reconnaissance – qui définit l'homme comme un être de mémoire – , elles créent de l'étrange, parfois du malaise parce qu'elles brouillent justement les limites des formes grâce auxquelles l'humain perçoit le monde et se reconnaît comme y prenant part.

En faisant de leur corps un objet à part entière, de nombreux artistes proposent, dans cette perspective, de regarder autrement la forme humaine. En jouant avec les contours et les possibles déformations du corps, certaines pratiques artistiques posent la question de la transformation du vivant et de la réduction du corps humain au statut d'objet. C'est sans doute lorsqu'il s'en prend à l'enveloppe corporelle que le spectacle produit un vertige des plus inquiétants : quand les danseurs de *Voyageurs immobiles* mis en scène par Philippe Genty[19], créent l'illusion de se dépecer de leur propre peau, c'est la fragilité de la condition humaine qui se donne à voir dans ces lambeaux de terre glaise jetés sur le sol comme de vulgaires déchets. Mais l'image d'un corps objectivé peut également revêtir une dimension politique : si le XXème siècle fut assurément marqué par l'avènement d'une société de l'objet consommable, il fut aussi celui où l'humain fut réduit au statut d'objet broyé par la machine de l'Histoire : en tant qu' « objet intermédiaire », la marionnette reste alors la forme la plus adéquate pour figurer la destruction de l'homme par l'homme à l'image de ce spectacle de Stephen Mottram, *The Seed Carriers* que Didier Plassard considère comme un exemple, parmi d'autres, de représentation de la réification humaine, caractéristique de notre époque contemporaine[20].

Le corps manipulé, découpé, brutalisé de la marionnette et plus largement de l'objet souligne l'*immanitas* enfouie au cœur des comportements les plus civilisés. Se rejoue alors, sous un autre aspect, la question des limites entre une forme humaine et toutes les formes d'inhumanité. L'informe et le monstrueux semblent ainsi entretenir des rapports étroits que

---

18 Damien Schoëvaërt-Brossault et Micheline Lelièvre « La forme n'existe pas en dehors du vivant », Entretien réalisé par Émilie Charlet et Barbara Métais-Chastanier, *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 : L'Objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le 28/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2003

19 *Voyageurs immobiles*, de et par Philippe Genty et Mary Underwood, création 2010, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre.

20 Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», Agôn [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 19/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936

les pratiques scéniques ne cessent de remettre en question : depuis l'*hubris* de Clytemnestre matérialisé en quelque sorte par ce vêtement sans limite qu'elle confectionne pour assouvir son désir de vengeance jusqu'à l'expérimentation du bio-objet par Kantor, l'espace délimité de la scène donne à voir une humanité qui interroge ses limites par le biais de sa propre corporéité et rend visible une possible tératogenèse. Entre un corps vivant et un objet inerte, se pose donc toujours la question des limites et du transfert de qualités : la marionnettiste allemande Ilka Schönbein, en prenant comme marionnettes des masques de son propre corps, construit un espace hybride où les frontières entre corps et empreintes de ce dernier restent floues, le corps de la marionnettiste se faisant « espace de jeu » tout autant que terreau propice à la naissance de formes multiples familières mais rendues étranges par la simple mise à distance[21].

À l'inverse, certaines pratiques corporelles se proposent de ciseler au plus près ce corps, allant jusqu'à en faire un véritable objet d'art. En définissant sa pratique comme l'art d' *« inciser des frontières »*, le mime Étienne Decroux faisait de son propre corps une sculpture s'arrachant à l'informe. En proposant un duo dansé avec un fil d'aluminium malléable avec lequel elle a tracé l'empreinte de sa corporéité, Claire Heggen poursuit le geste artistique de celui qui fut son maître tout en déplaçant quelque peu la problématique du corps devenu objet vers une interaction entre le corps et l'objet[22]. C'est moins le corps comme objet d'art qui définit la pratique artistique de la chorégraphe que la relation qu'instaure d'emblée la présence d'un objet en scène, fut-il un double inerte et creux, avec un corps vivant et mouvant. Faire le jeu de l'objet, c'est donc aussi faire l'histoire d'un rapport, d'une relation entre deux corps.

L'objet, la relation

Là sans doute se trouve l'une des différences que l'on peut établir entre la chose et l'objet. L'objet existe *dans* et *par* un face-à-face là où la chose se contente d'être là. Lorsque Roland Barthes décrit l'objet comme ce qui « *s'entête à exister, un peu contre l'homme* », c'est la préposition, nous semble-t-il, qui donne à l'objet son supplément d'âme : posé contre, que le terme allemand *Gegenstand* rend de manière beaucoup plus limpide que le terme français[23], l'objet témoigne d'un investissement du sujet dans la matière inerte, d'une relation, là où la chose ne serait qu'un élément du monde comme le rappelle également François Dagognet :

> « L'objet est posé, en face du sujet, par et pour lui, comme un adjuvant ou un secours. Il faut donc que le possesseur ou l'utilisateur l'ait façonné de quelque manière pour que l'on passe du premier genre [la chose] au second [l'objet]. »[24]

Ce que raconte l'objet en scène, c'est donc avant tout une relation, une façon de relater *au moyen de* l'objet. Comme l'affirme Claire Heggen, la relation à l'objet s'entend de deux manières : elle est un rapport que le corps vivant construit avec un corps inerte, mais elle est aussi une manière de produire du récit avec l'objet. La dramaturgie de l'objet est donc double : elle est relation et histoire d'une relation. Elle construit un sens en racontant le récit

---

21 Marion Girard-Laterre, «L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein», Agôn [En ligne], Dossiers, N°4, L'Objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, mis à jour le : 26/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066

22 Cf. Claire Heggen, « Une grammaire de la relation corps-objet », Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 : L'Objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 27/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1952

23 Sur le mot *Gegenstand* et sa signification littérale de « jeté contre » ou « posé contre », voir Hanna Arendt dans *La Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Calmann-Lévy, collection « Agora », 1983 (1961), p.188.

24 François Dagognet, *Eloge de l'Objet, Op. cit.*, p.19 et 20.

d'un lien. Celui d'un corps – vivant ? mort ? – et d'un objet – animé ? inanimé ?

> « Dans mon théâtre, l'objet devient acteur et l'acteur devient objet. C'est cette réversibilité qui m'intéresse. Parce qu'elle fait du lien. L'être humain est en interaction permanente avec l'espace qui l'entoure. »[25]

En posant d'emblée l'*inter*relation comme fondement de la dramaturgie, Aurélien Bory replace la question de l'objet dans celle de l'espace : c'est parce qu'il est *en scène* que l'objet n'est pas accessoire. La dramaturgie de l'objet, en ce sens, se construit sur la relation qu'un objet entretient avec un corps dans le cadre d'un espace à investir, à délimiter, à parcourir : le lien s'incarne dans le lieu, la main et l'objet façonnent un espace qui fait sens pour le spectateur.

La différence entre l'objet et l'accessoire n'est donc pas tant une question de hiérarchie entre éléments essentiels et éléments secondaires de la dramaturgie qu'une question, là encore, de manipulation, que les pratiques scéniques s'ingénient à décliner sous diverses acceptions. D'abord physique, puisqu'elle caractérise la prise en main par le praticien d'un objet qu'il se charge de déplacer ou de *conduire par la main*[26], elle peut aussi se faire virtuelle – conduire un objet qui n'existe pas à proprement parler – voire tout simplement mentale lorsqu'il s'agit de conduire l'esprit des spectateurs à *prendre* un objet pour un autre[27]. Là où finalement l'accessoire n'engage qu'une relation à sens unique, l'objet déconstruit les rapports de force en instaurant un « service réciproque »[28] entre le manipulateur et son objet : les fonctions de maître et de serviteur ne sont pas inversées mais proprement annulées.

Ce que nous entendons alors par « dramaturgie de l'objet » se comprend comme l'histoire, au sein d'un dispositif spectaculaire donc visible par un tiers, de ces deux corps en présence, récit d'une rencontre et des possibilités de jeu qu'elle met en œuvre. Parce qu'elle est avant tout le récit d'une relation, la dramaturgie de l'objet peut ainsi se donner à voir sans l'objet : en jonglant avec des balles invisibles, Jérôme Thomas nous invite à comprendre que c'est la gestuelle qui crée l'objet et le rend présent sans être visible[29]. Dans le champ des arts du cirque, c'est alors moins la façon de manipuler l'objet[30] qui crée une dramaturgie nouvelle,

---

25 Aurélien Bory, « Sans Objet», entretien réalisé par Lise Lenne, *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 :L'Objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le 23/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1944

26 Nous reprenons ici l'étymologie même du verbe *mani-pulare* > conduire par la main.

27 Dans cette perspective, nous renvoyons notre lecteur aux analyses de Didier Plassard sur le rapport entre la manipulation et l'animation. Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 19/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936

28 L'expression est de Claire Heggen « Une grammaire de la relation corps-objet », Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 : L'Objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 27/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1952

29 Voir, dans cette perspective, la réflexion menée par Henri Gouhier sur les esthétiques non réalistes : « *Tel est le jugement d'existence qui peut subsister au théâtre même sous le règne des esthétiques les moins réalistes. Voici un acteur sur une scène vide : il boit une eau qui n'existe pas, en portant à sa bouche un verre qui n'existe pas, pris sur un meuble qui n'existe pas. Un parti pris esthétique a supprimé les objets mais nullement la croyance en leur existence : car le spectateur doit croire que l'acteur prend un verre sur un meuble et boit l'eau de ce verre. En supposant que le monde est un rêve, le doute cartésien conserve la chose perçue et suspend le jugement d'existence : le metteur en scène anti-naturaliste, au contraire, se passe de la chose perçue et conserve le jugement d'existence. Le pouvoir de signaler l'existence est simplement transféré des objets au geste : inutile de percevoir ceux-là si celui- ci est un signal suffisamment représentatif de leur existence*. » in *Le Théâtre et l'existence*, Paris, J. Vrin, 1973 [1ère édition 1952, Aubier], p.106.

30 La question de la différence de sens opérée entre « objet » et « accessoire » ne se pose d'ailleurs pas de la même manière –c'est-à-dire à l'échelle d'un spectacle- pour les arts du cirque. Comme le rappelle Martine Maleval, toute pratique circassienne se fonde sur un objet (agrès, balles, massues…) considéré

que l'intrusion d' « éléments limites », objets non-codifiés (casseroles, plumes …) voire totalement absents et à partir desquels se construit un récit spécifique, et non plus une simple performance physique[31]. La dramaturgie s'oppose alors au numéro en le transformant de l'intérieur, par le biais d'objets nouveaux, non conçus pour la manipulation artistique, déplacés de l'univers quotidien vers l'espace scénique.

Mais relater avec l'objet, c'est aussi partir du support lui-même comme élément constitutif d'une histoire passée que la scène se charge de faire advenir à nouveau[32]. La relation prend alors le sens d'une introspection partagée où l'objet est donc le lieu d'une mémoire et, par conséquent, la chose qui raconte. Signe capable de déployer un monde qui le dépasse mais qu'il contient, l'objet mémoriel se trouve au fondement d'une dramaturgie qui postule, de manière spécifique, la continuité des significations de l'objet depuis le monde réel jusqu'à la scène. En considérant l'objet comme un carrefour de connotations, Roland Barthes, dès les années 1960, mettait en évidence ce qui semble être l'un des fondements des dramaturgies construites à partir des objets : l'objet se fait mémoire visible et manipulable d'un état du monde et d'une histoire tout autant personnelle que collective. Construite à partir des objets personnels des deux protagonistes, la pièce *Will you ever be happy again ?* de la dramaturge serbe Sanja Mitrovic[33] fait de l'objet un support d'identité doté d'une valeur tout autant historique que sentimentale. Le déballage progressif des deux boîtes qui composent en grande partie le dispositif scénographique de cette pièce, se comprend comme l'équivalent scénique du déroulement narratif d'un témoignage personnel livré par les deux personnages sur la constitution de leur propre identité. L'objet, parce qu'il est présenté comme une trace authentique, se comprend alors comme une « force active de la représentation » faisant appel à l'imagination et à la mémoire des spectateurs[34].

L'objet se comprend donc à la fois comme ce que nous avons en commun et ce qui constitue notre identité personnelle. Reste et témoin, l'objet peut aussi se faire métonymie de celui qui le porte, à l'exemple de la poussette de Jérôme Deschamps ou du cabas de Yolande Moreau : volontiers porteur d'une sacralité du quotidien, l'objet prend alors les aspects d'une relique précieuse que la scène a pour mission de célébrer[35].

---

comme élément constitutif du spectacle : « *Nous pouvons convenir que toute pratique circassienne met en présence un corps, celui de l'artiste, et un objet ou un ensemble d'objets. Il y a une exception, qui confirme la règle, le clown, qui se contente d'accessoires. Relevons aussi la particularité du main à main, spécialité au cours de laquelle le corps de chacun des protagonistes, étant alternativement le point d'appui de l'autre, remplit de même la fonction dévolue aux agrès.* » (Martine Maleval, « L'Objet : le nœud gordien », in *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes-sud / Papiers, 2002, p. 99).

31 À ce sujet, voir également la réflexion menée par Emmanuelle Ebel sur la pratique de Johann Le Guillerm. Emmanuelle Ebel, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062

32 Nous renvoyons nos lecteurs aux analyses que propose Jean-Luc Mattéoli dans sa thèse intitulée *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes françaises contemporaines*, PUR, 2011, ainsi qu'au contenu de sa conférence donnée à Lyon le 10 décembre 2011, et disponible dans ce dossier : Michel Laubu et Jean-Luc Mattéoli , «L'esprit de peu se rit - un jeu…», *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026

33 Julie Sermon, «Pièces à conviction ? Dialectiques de l'objet mémoriel dans *Will you ever be happy again ?* (2008), de Sanja Mitrovic.», URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1972

34 Analyses de Julie Sermon dans «Pièces à conviction ? Dialectiques de l'objet mémoriel dans *Will you ever be happy again ?* (2008), de Sanja Mitrovic », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1972

35 Camille Fosse, «La force des choses», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'Objet, Objet, mémoire, identité, mis à jour le : 20/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1964

L'objet se trouve ainsi *chargé*[36] et c'est en vertu de cette « croix d'un genre nouveau »[37] qu'il raconte bien mieux qu'un témoin ordinaire. Il peut alors devenir le support d'une célébration muette faisant de la scène le lieu d'un recueillement à double-sens et témoigner de la transformation accélérée du monde contemporain tout en la mettant à distance : fragment du monde, il crée l'empathie du spectateur par l'immédiate reconnaissance qu'il implique sans pour autant l'engager vers la contemplation mélancolique[38].

Support grâce auquel un ensemble donné de personnes se reconnaît comme partageant une même expérience du temps qui passe, l'objet fonde une communauté de souvenirs et une mémoire collective en même temps qu'il engendre un regard sur le temps présent. Il peut, dans cette perspective, se doter d'une dimension politique forte, appelant la réflexion du spectateur sur les questions identitaires, le devoir de mémoire ou encore les rapports de pouvoir et de manipulation caractérisant certains régimes politiques. L'objection qu'il met en pratique se charge alors d'un sens critique, faisant de la manipulation en scène le cadre d'une dénonciation à peine déguisée. Dans le théâtre de Dario Fo, l'usage de l'objet renoue alors avec la tradition farcesque et moliéresque. En détournant l'objet de sa fonction initiale, le dramaturge, metteur en scène et comédien italien superpose les sens en construisant une image scénique capable de signifier plus que ce qu'elle montre. Le détournement d'objet a alors une profonde valeur politique : déplacé de son contexte initial voire parfois même déformé, l'objet devient le support d'un comique critique, pierre de touche de la mise à nu de l'anomalie qui semble définir la vie politique italienne de ces vingt dernières années[39].

La dramaturgie qu'engendre l'objet en scène est ainsi multiple et semble poser des questions propres à chacune des pratiques scéniques. Pratiquer l'objet n'a pas le même sens, n'hérite pas de la même histoire, ne se dote pas des mêmes enjeux, dans le champ du théâtre, du cirque ou de la danse comme à l'intérieur même de chaque discipline artistique. Mais force est de constater que la transversalité des pratiques scéniques propre à l'évolution de la pratique artistique contemporaine a considérablement bousculé la façon de considérer l'objet en scène et la définition du spectacle vivant.

L'objet au cœur de bouleversements

Relater *au moyen de* l'objet, c'est opérer, quel que soit le champ artistique dans lequel cette pratique s'inscrit, une forme de révolution esthétique. Abandonner les balles pour les plumes dans le cas du jongleur Jérôme Thomas[40], renoncer aux objets surchargés de significations pour un vulgaire matelas dans le cas de la chorégraphe Yvonne Rainer[41],

---

36 Le terme est employé par Agnès Limbos, metteure en scène et fondatrice de Gare Centrale, compagnie belge de théâtre d'objets. Cf. Claire Corniquet et Marion Rhéty, «L'« objet vrai ». Précis des objets dans le théâtre d'objets d'Agnès Limbos », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2077

37 L'expression est de Jean-Luc Mattéoli in *L'Objet pauvre, Op. cit*, p.110

38 cf. Julie Sermon, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1972 ,**§28.**

39 Dominique Budor, « Détournement et invention de l'objet scénique dans le théâtre de Dario Fo. » *Agôn*, [En ligne], Dossiers, N°4 : L'Objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 25/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2056

Dominique Budor précise que le terme d'« anomalie » a été proposé par les historiens italiens pour désigner le conflit des intérêts privés de Silvio Berlusconi, président du Conseil italien au regard de sa fonction nationale, ainsi que l'utilisation de son pouvoir législatif pour échapper à toutes les mises en cause judiciaires.

40 Cf. Jérôme Thomas, « S'occuper à pratiquer les objets », Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [en ligne], Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, N°4 : L'Objet, mis à jour le 27/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2070

41 Cf. Johanna Renard, « Un arrangement d'objets et de personnes : étude de *Parts of Some Sextets* d'Yvonne Rainer, *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4, L'Objet, L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, mis à jour le : 22/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988

préférer les objets du quotidien au texte pour les praticiens du théâtre d'objets, c'est entreprendre un dynamitage complet de l'échelle des valeurs esthétiques. Pratiquer l'objet revêt ainsi une dimension politique puisqu'il s'agit, à chaque fois, de raconter et de donner à voir ce qui paraissait indigne d'être raconté et montré. Faire de l'objet le fondement d'une dramaturgie, c'est conjuguer l'objection esthétique et l'objection politique en engageant un changement de point de vue sur la définition de ce que serait l'art.

Ce qui s'est opéré dès le début du XXème siècle dans les arts plastiques, à savoir l'intrusion de matériaux puis d'objets issus du quotidien dans l'espace sacré de la toile, a connu un prolongement particulier dans le domaine théâtral [42]: héritiers de la pratique des cubistes et des surréalistes, les fondateurs du théâtre d'objets, en expérimentant le collage d'objets disparates tous issus de la réalité quotidienne des gens de peu, en construisant du récit à partir d'objets non conçus pour la scène, revendiquent un théâtre bricolé, fait du bric-à-brac de tous et de chacun et où l'objet se fait le miroir de la culture de masse que ces théâtres de table ou de cuisine[43] s'amusent à déjouer : issu de la société de consommation, le théâtre d'objets pratiqué par ceux que Roland Shön qualifie – en même temps qu'il s'y inclut –, d' « objecteurs » révèle la beauté du commun en provoquant l'émotion esthétique dans et avec la banalité foisonnante des objets portant la trace d'un passé pas si lointain et pourtant déjà révolu. L'objection pratiquée par Christian Carrignon[44], Michel Laubu[45], Agnès Limbos[46] ou la compagnie Deschamps-Makéïeff[47] s'inscrit alors dans le sillage de la pratique de Tadeusz Kantor pour qui l'usure et la dégradation de l'objet par le temps et les attaques de l'Histoire étaient un préalable à sa transformation en œuvre d'art[48]. En même temps qu'il choisissait l'objet vrai, porteur encore des stigmates des bouleversements historiques qui ont jalonné ce XXème siècle, Kantor refusait l'artificialité de l'art théâtral : en préférant, dans certaines créations, les acteurs amateurs aux professionnels ou en cantonnant ces derniers à des gestes très peu expressifs[49], Kantor déplaçait ainsi totalement la question de l'interprétation : la seule présence des objets sur la scène, minutieusement choisis, suffisait à produire une émotion esthétique directement perceptible par le spectateur.

En sélectionnant des « gens pris directement dans la vie »[50], Kantor se prémunissait de

---

42 Nous invitons notre lecteur à se référer à l'ouvrage de Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre, op. cit.* notamment Chapitre 1, Première partie « L'objet dans l'art », pp.13-30 où l'auteur met en évidence le prolongement de la pratique cubiste et surréaliste chez les praticiens du théâtre d'objets. Jean-Luc Mattéoli, dans la suite de son ouvrage – notamment dans la seconde partie « Fonctionnements » - s'attache à décrire les techniques de collage et d'assemblage à l'œuvre dans ces compagnies.

43 Christian Carrignon a fondé la compagnie « Théâtre de cuisine » en 1980 avec Katy Deville, qualifiant également ses spectacles de « spectacles de table » cf. Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 25/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php ?id=2079, § 2

44 Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 02/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php ?id=2079

45 Jean-Luc Mattéoli et Michel Laubu, « L'esprit de peu se rit –un jeu… », *Agôn* [en ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 21/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026

46 Claire Corniquet et Marion Rhéty, «L'« objet vrai ». Précis des objets dans le théâtre d'objets d'Agnès Limbos, à partir de Troubles.», URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2077

47 Camille Fosse, «La force des choses», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'Objet, Objet, mémoire, identité, mis à jour le : 20/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1964

48 Voir les propos tenus par Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936

49 Cf. Maja Saraczyńska, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060

50 Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, textes réunis par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme,

tous les dangers qu'amène avec lui l'acteur traditionnel : le faire-semblant, la maladresse, l'exagération, l'incarnation…Autant de postures et d'attitudes que rejettera quelque temps plus tard et dans un contexte esthétique différent, la chorégraphe Yvonne Rainer dans son *No Manifesto*[51]. En faisant de la neutralité une esthétique à part entière, Rainer fait de l'objet un garde-fou contre tous les dérives spectaculaires qui définissaient selon elle la danse : en sous-titrant sa pièce *Parts of Some Sextets* « danse pour dix personnes et douze matelas », la chorégraphe place non seulement le danseur et l'objet sur un pied d'égalité mais proclame bien plus encore l'art dansé comme relation et non pas comme prouesse. Le choix de l'amateur contre le professionnel redéfinit ainsi la danse et ses rapports à la beauté et à la grâce : volontiers vulgaire, le matelas intéresse Rainer parce qu'il porte en lui les promesses d'une infinité de situations que les danseurs ont pour but d'expérimenter le temps d'une chorégraphie. Assurément laid et banal, il se comprend dans un dispositif scénique qui engage le spectateur à redéfinir les rapports entre l'art et la beauté. L'objet se fait alors gage d'objectivité, mais disons-le d'emblée, d'une objectivité toute relative puisque le matelas, tout commun qu'il soit, signifie toujours plus que ce pour quoi il a été initialement conçu[52]. *Le sens déborde* décidément *l'usage* et ce sont les conditions de ce débordement que les pratiques artistiques semblent interroger.

La révolution esthétique qu'a engagée l'objet, d'abord dans les arts plastiques puis dans les arts scéniques, n'a pas seulement bouleversé l'idée même de l'art. S'appuyant sur la caractérisation de l'art comme « pratique », l'objet, conçu comme un *déjà là* en scène, définit des processus de création qui refusent tout postulat ou idée préconçue. Au lieu de « faire *en vue de* », l'objet en scène impose aux praticiens l'action de « faire *avec* » ; « S'occuper à pratiquer les objets », pour reprendre la formule de Jérôme Thomas, c'est avant tout *faire avec* l'objet, inventer à partir des contraintes matérielles, physiques, palpables de l'objet en présence. Parce qu'il contient sa propre discipline, chaque objet semble ainsi offrir au manipulateur une gamme spécifique de mouvements et de rythmes qui façonnent en retour son propre corps. L'objet éduque mais n'aliène pas : matérialité sourde et bornée, la contrainte qu'il impose engage l'artiste à chercher le libre jeu face à ce qui s'impose et asservit.

Pratiquer l'objet sur une scène, c'est en ce sens opposer la surprise au système, c'est faire de l'imperfection le garant d'une émotion esthétique. Les arts de la scène font ainsi de l'objet le garde-fou à toute systématisation du réel, de l'humain et du vivant et le lieu d'une surprise qui ne s'épuise pas dans la seule prise en main. En *faisant avec*, l'artiste définit bien l'art comme une pratique de la relation, non comme un objet en soi[53]. Le manipulateur qui raconte au moyen des objets endosse volontiers le costume et l'attitude du bricoleur décrit par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* :

> « Son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord" c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier

---

1997, p.203.

51 Johanna Renard, « Un arrangement d'objets et de personnes : étude de *Parts of Some Sextets* d'Yvonne Rainer, Agôn [en ligne], Dossiers, N°4, L'Objet, L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, mis à jour le : 22/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988

52 À ce sujet, nous renvoyons notre lecteur à la conclusion de Johanna Renard sur certaines connotations – notamment sexuelles – matelas qu'Yvonne Rainer ne cherche pas à évacuer totalement mais qu'elle s'amuse justement à exhiber de manière volontairement explicite.

53 C'est en ces termes qu'Aurélien Bory définit lui-même la pratique artistique. URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1944

> mais le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock. »[54]

Cette description du savoir-faire propre au bricoleur semble correspondre spécifiquement aux pratiques des compagnies de théâtre d'objets[55] : le lieu scénique cache alors bien souvent un autre lieu, celui de l'atelier où l'on stocke, range, classe et construit tout ce qui aura peut-être un jour sa place sur la scène, annexe mais scène à part entière puisqu'il peut, dans certaines pratiques, être ouvert au public et se visiter comme un lieu de mémoire artistique. En classant les objets, le praticien recrée un ordre face au chaos en opérant des choix qui lui permettent de penser l'ensemble des objets disponibles comme un matériau de jeu à façonner autant qu'à organiser[56]. La cohérence, là encore, est affaire de relations, de liens entre cet objet-ci et cet objet-là selon des rapports souvent arbitraires (couleurs, textures, associations d'idées) mais vécus comme essentiels. L'action de séparer, de regrouper, d'assembler les objets se comprend, encore une fois, comme une entreprise de délimitation, de circonscription, d'incision des frontières.

En passant de l'atelier à la scène, les objets n'en ont pas pour autant fini d'être bricolés : le spectacle qui se construit est un art de l'agencement où l'aléatoire et la surprise ont également leur place. Il est alors intéressant de remarquer que les praticiens de l'objet, particulièrement dans le champ théâtral, interrogent dans leurs dispositifs mêmes les modalités du jeu qu'offre l'objet. La manipulation dépasse, encore une fois, le seul fait de mettre en mouvement l'objet dans l'espace scénique : la main, avant de saisir et de donner vie à la matière inerte, fait le geste d'offrir à la vue de tous l'objet choisi[57]. Dans le cas du théâtre d'objets, la manipulation peut parfois même prendre la forme de la simple exposition et il n'est pas rare que les « objecteurs » exploitent les limites de la représentation en dédoublant l'espace scénique d'un espace s'apparentant davantage au musée. La représentation à proprement parler n'est qu'un dispositif spectaculaire parmi d'autres puisque l'objet, manipulé ou non par le praticien, fait événement à lui seul. Comme le rappelle Jean-Luc Mattéoli, c'est le principe même de l'animation comme dispositif spectaculaire que les praticiens du théâtre d'objets tentent d'interroger :

> « Le tropisme fort de l'exposition, dans certaines expériences aux frontières des arts plastiques, tendrait même à montrer qu'un théâtre d'objets peut se faire, non seulement dans une sorte d'animation immobile, mais également sans que le truchement du comédien soit, paradoxalement, toujours nécessaire : comme si le modèle de la déambulation propre à l'exposition, le contact du spectateur avec des objets, non pas exposés de manière « neutre » mais « en situation », était suffisant pour que quelque chose de l'ordre du théâtre se passe. »[58]

L'objet paraît être au cœur d'un ensemble de propositions artistiques qui questionnent le principe spectaculaire. Qu'est-ce que fait spectacle ? Plus encore, qu'est-ce qui fait que le

---

54 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.27.

55 Jean-Luc Mattéoli a très précisément mis en évidence le parallèle que l'on pouvait établir entre la pratique artistique de certaines compagnies de théâtre d'objets et la définition du bricolage selon Claude Lévi-Strauss : voir notamment le chapitre « Les ethnographies imaginaires » et plus spécifiquement « L'objet pauvre et la bricolité » in *L'Objet pauvre, Op. cit.* pp.158-165.

56 Claude Lévi-Strauss *La Pensée sauvage, Op. cit.* p.24 : « *Tout classement est supérieur au chaos ; et même un classement au niveau des propriétés sensibles est une étape vers un ordre rationnel.* »

57 Cette réflexion est empruntée à Jean-Luc Mattéoli qui met en évidence le fait que la main, avant de manipuler l'objet, est cet instrument qui choisit l'objet quotidien pour le déplacer vers l'espace de la scène. Cf. le chapitre « Fonctionnement » in *L'Objet pauvre, Op. cit.*, pp.64-154.

58 Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre, Op. cit.*, p.93-94.

spectacle est vivant ? De la représentation à l'exposition, l'objet en jeu conserve son mystère et sa part inéluctable d'altérité : en mettant en pleine lumière cette énigme que nous ne remarquions même plus, les pratiques scéniques, dans leur globalité, font de l'objet une éternelle surprise. La boîte de laquelle sont extraits les objets se comprend alors comme le dispositif spectaculaire par excellence : elle est ce contenant qui sépare l'objet du reste du monde et le protège des regards jusqu'au moment où celui-ci s'offre dans toute sa présence. Reliquaire aussi précieux que la relique qu'elle contient, métonymie aussi bien de la scène que du musée, la boîte se fait écrin d'un monde en miniature et rend possible, sur un coin de table ou dans l'espace institué de la scène de spectacle, l'expérience de quelque chose : un événement.

Polysémie du déplacement

Les pratiques scéniques contemporaines, qu'elles relèvent du cirque, de la danse ou du théâtre, semblent ainsi faire du déplacement le geste artistique par excellence. D'abord spatial, le déplacement de l'objet, depuis l'espace de la réalité quotidienne jusqu'au plateau scénique, prend, dans certaines pratiques, les allures d'une élection : l'objet est scrupuleusement choisi pour ses dimensions, sa couleur, sa texture. Mais il peut être aussi le fruit d'une rencontre faite au hasard, hasard que le praticien considère comme seule contrainte et comme promesse de création[59]. L'objet, dans la pratique de nombreuses compagnies de théâtre d'objets, qu'il soit trouvé ou élu, surprend en provoquant également un déplacement d'ordre temporel : caduc, dépassé, démodé, l'objet présent sur la scène appelle la mémoire de ceux qui le regardent en questionnant, toujours, l'insaisissabilité première, celle du temps : il est ce reste qui pose la question de ce qui reste au delà de cette fuite en avant. Simple bibelot ou outil technologique de pointe, l'objet en scène relie le passé au présent en faisant se superposer deux réalités *a priori* incompatibles. Du déplacement de l'objet à celui du regard, le praticien engage alors chez le spectateur une mise à distance de l'immédiat spectacle et une réflexion sur la perception :

> « Je prends un fragment du monde, un existant, je le mets sur le plateau et j'essaie de changer le regard que l'on porte habituellement sur lui, et par là, de modifier la place que notre perception lui donne. »[60]

De manière générale, en déplaçant notre regard sur nos acquis et nos certitudes, les pratiques scéniques de manipulation d'objets ne cessent d'interroger les grandes catégories constitutives de l'identité humaine : le déplacement se fait également transfert de qualités et de propriétés, bousculant ainsi la constitution d'une illusion qui serait propre à la scène. Les objets se dotent alors de multiples identités : une boîte peut devenir barque, cercueil, baignoire, une balle peut donner à voir la terre, un simple presse-papier se fait statue de place publique…

Mettre en jeu l'objet, c'est le rendre comme actif et vivant aux yeux du spectateur. Parfois, la manipulation permet à elle seule de troubler la perception du spectateur en créant une image impossible : celle d'un homme entièrement manipulé par l'objet pourtant inerte. C'est ce vertige de la transformation radicale qu'expérimente l'artiste coréenne Geumhyung Jeong dans *Seven Ways*[61] où elle donne l'illusion de se laisser manipuler par un aspirateur : en

---

59 A ce sujet, Camille Boitel « L'inspiration de la matière », Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [en ligne], Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, N°4, L'Objet, mis à jour le : 27/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2076

60 Aurélien Bory, « Sans Objet», entretien réalisé par Lise Lenne, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1944

61 *Seven Ways* de Geumhyung Jeong, série de sept duos, présentée au T.N.P de Villeurbanne, du 8 au

insufflant la vie à cet objet ronflant, la danseuse s'abandonne comme un pantin désarticulé. C'est également ce trouble, provoqué par le transfert de qualités humaines dans un objet, que le théâtre de marionnettes peut explorer notamment lorsqu'il met en scène des figures terriblement proches de la figure humaine : les marionnettes hyperréalistes, parce qu'elle font illusion toutes seules, pourraient transformer, comme le dit Didier Plassard « l'illusion en sidération » et provoquer ainsi un certain « malaise »[62] qui ne peut être contrecarré que par le primat de la manipulation : manipuler l'objet, c'est donc à la fois lui donner la vie mais aussi faire en sorte que cette vie reste une vie de théâtre, une vie de scène.

C'est ici sans doute que l'objet engage enfin une autre forme de déplacement, celui permis par le langage, porteur de toutes les métamorphoses et garant d'une illusion première. La parole qui se fait entendre dans l'espace de la scène, façonne l'objet autant que la main en introduisant ce « pouvoir ludique de transformation du monde »[63]. Garante de toute convention, la parole a le pouvoir de transformer notre regard sur l'objet qui se présente, faisant de l'ustensile ordinaire le personnage d'un récit, le lien entre la scène et la salle. Qu'elle soit descriptive, explicative ou poétique, la parole introduit du jeu en s'attachant à rendre compte de *ce sens qui déborde* toujours de l'objet visible sur la scène. La manipulation se fait alors poésie : métaphorique parce que fondée sur le déplacement de sens, la manipulation d'objets invente un ensemble organisé de signes visibles qui se décompose et s'interprète comme un langage. En défaisant l'objet de ses significations mondaines, les praticiens de la scène en font un signe nouveau, au cœur d'associations sémantiques inédites. Nombreux sont ceux, dans cette perspective, qui décrivent leur art comme une grammaire spatialisée, c'est-à-dire comme système de gestes cohérents, articulés et signifiants[64] : manipuler l'objet en scène, c'est donc retrouver ou inventer le lien entre des corps – animés, inanimés, vivants, inertes – en présence. Là où les objets de la réalité quotidienne « *ne sont liés que par une seule forme de connexion qui est la parataxe, c'est-à-dire la juxtaposition pure et simple d'éléments*»[65], ceux qui occupent l'espace scénique retrouvent une coordination par l'action du manipulateur. Une action qui donne du sens, du liant, qui définit, semble-t-il, la spécificité de la dramaturgie de l'objet.

Polysémique, le déplacement qu'engendre l'objet en scène invite à la recherche tout en proposant déjà une méthode. Affirmer, au terme de cette introduction, que l'objet échappe encore à la stabilité de la définition, c'est moins constater l'échec d'une tentative qu'envisager les possibilités d'élaboration d'une telle recherche de délimitation du sens ou des sens. L'objet en scène met dans l'embarras celui qui cherche, parce qu'il encombre et parce qu'il place celui qui le manipule – autant par la main que par la pensée – dans l'incertitude. En faisant obstacle, il entraîne un déséquilibre ou plutôt recompose indéfiniment les rapports de force de l'échiquier scénique. Dire quelque chose de l'objet en scène, c'est donc faire de l'obstacle un moyen d'avancer, peu à peu et par détours, sur le chemin toujours précaire de la connaissance.

Bibliographie

Ouvrages

AUGE Marc, *Le Dieu-objet*, Paris, Flammarion, « sciences humaines », 1992.

---

12 mars 2011.

62 Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936

63 Ibidem

64 À cet égard, cf. Claire Heggen, « Une grammaire de la relation corps-objet », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1952

65 Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique, Op. cit.*, p. 257.

BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p.252.
BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1970 [1968].
BONNOT Thierry, *La vie des objets*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.
DAGOGNET François, *Eloge de l'objet, pour une philosophie de la marchandise*, J. Vrin, Paris, 1989.
JULIEN Marie-Pierre et ROSSELIN Céline, *La culture matérielle*, La découverte, collection Repères, Paris 2005.
LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, Lausanne : l'Âge d'homme, 1992.
MALEVAL Martine, *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes-sud / Papiers, 2002.
MATTEOLI Jean-Luc, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes françaises contemporaines*, Rennes, PUR, 2011.
MATTEOLI Jean-Luc et CARRIGNON Christian, *À la recherche du théâtre d'objet*, coll. Encyclopédie fragmentée de la marionnette, Volume 2, Paris, Éditions THEMAA, 2009.
TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999.
WATTEAU Fabienne (dir.), *Profils d'objets : approches d'anthropologues et d'archéologues*, avec la collaboration de Catherine Perlès et Philippe Soulier, Paris : De Boccard, 2011.

Revues

EJNES Véronique (dir.), *Partages, des Théâtres par objets interposés*, cahier n°3, ODIA Normandie, 2006.
LECUCQ Évelyne et MARTIN-LAHMANI Sylvie (dir.), *Objet-danse*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, n°80, 2003.

Articles

MATTEOLI Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », Images Re-vues [En ligne], 4 | 2007, *Objets mis en signe*, consulté le : 26/01/2012,
URL :http://imagesrevues.revues.org/125

Pour citer le document

Émilie Charlet, «S'embarrasser de l'objet», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 03/02/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2152